

DOI 10.15826/izv2.2021.23.3.062

УДК 7.01 + 7.03 + 75.041.5(470) +
+ 929 Рокотов + 343.148 + 130.2**М. И. Стихина***Уральский федеральный университет*
Екатеринбург, Россия

СЛУЧАЙ РОКОТОВА: ДИАЛОГ ЭКСПЕРТОВ И ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА

В статье рассматривается актуальная проблема взаимодействия историка искусства и эксперта в контексте стилистических и технологических исследований творчества художника XVIII в. Федора Степановича Рокотова. Поводом обращения к ней послужила новая атрибуция двух парадных портретов Екатерины II (1763, ГТГ, ГМЗ «Павловск»), предложенная специалистами Третьяковской галереи — экспертом-технологом И. Е. Ломизе и искусствоведом Н. Г. Пресновой в 2016 г. Портреты, считавшиеся ранее бесспорной авторской работой, в результате углубленного комплексного исследования были отнесены к мастерской художника. Результаты экспертизы стали неожиданными, ломающими восприятие творческого пути художника. В связи с этим возникла необходимость в интерпретации экспертных исследований, а также в переоценке и перепроверке устоявшихся традиционных представлений о художнике и его произведениях. На основе разрозненного материала — опубликованных архивных данных, искусствоведческих исследований, каталогов монографических выставок (1923, 1960, 2016, 2020) и самих живописных произведений — проанализированы основные этапы и подходы в изучении портретов Екатерины II. Учитывая последние данные комплексного исследования, выделяются вопросы, представляющие научный интерес. Внимание автора сосредоточено на исследовании взаимоотношений художника и его мастерской, разграничении оригинала и копийных произведений, рассмотрении разных версий о заказчиках парадных портретов. Также выявлено значение и определена роль историка искусства и эксперта в исследовании художественных произведений. Делается вывод о необходимости продолжения продуктивного диалога экспертов и искусствоведов и дальнейшего комплексного изучения творчества художника для формирования более объективного представления об истории русской живописи второй половины XVIII в.

К л ю ч е в ы е с л о в а: Федор Рокотов; портретная живопись XVIII века; теория и история искусства; экспертиза; атрибуция

Ц и т и р о в а н и е: Стихина М. И. Случай Рокотова: диалог экспертов и историков искусства // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2021. Т. 23, № 3. С. 322–341. <https://doi.org/10.15826/izv2.2021.23.3.062>

Поступила в редакцию: 17.02.2021

Принята к печати: 28.07.2021

Maria I. StikhinaUral Federal University
Yekaterinburg, Russia**CASE OF FYODOR ROKOTOV:
A DIALOGUE BETWEEN EXPERTS AND ART HISTORIANS**

This article deals with the relevant issue of interaction between an art historian and an expert in the context of stylistic and technological studies of the work of eighteenth-century artist Fyodor Stepanovich Rokotov. The reason for turning to the issue is a new attribution of two ceremonial portraits of Catherine the Great (1763, State Tretyakov Gallery, Pavlovsk State Museum) proposed by specialists of the Tretyakov Gallery — I. E. Lomize, a technologist expert, and N. G. Presnova, an art historian, in 2016. As a result of an in-depth comprehensive study, the portraits which were previously considered undisputed works created by Rokotov were attributed to the artist's studio. The results of the research were unexpected, sensational, and broke stereotypes in the perception of the artist's creative path. In this regard, there was a need to re-evaluate and reconsider the established traditional ideas about the artist and his works. Based on disparate material, i.e. published archival data, art research, and catalogues of monographic exhibitions (1923, 1925, 1960, 2016, 2020), the author analyses the main stages and approaches in the study of portraits of Catherine the Great. Taking into account the latest data of the comprehensive study, the author identifies issues of scholarly interest. Attention is focused on the study of the relationship between the artist and his studio, distinguishing originals from copies, considering different versions of the commissioners of the ceremonial portraits. Also, the author reveals the significance and role of an art critic and an expert in the study of works of art. The article concludes that there is a need to continue the productive dialogue between critics and experts and comprehensively study the artist's oeuvre to shape a more objective history of the Russian painting of the second half of the eighteenth century.

Key words: Fyodor Rokotov; 18th-century portrait painting; theory and history of art; expertise; attribution

For citation: Stikhina, M. I. (2021). Sluchai Rokotova: dialog ekspertov i istorikov iskusstva [Case of Fyodor Rokotov: A Dialogue between Experts and Art Historians]. *Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*, 23(3), 322–341. <https://doi.org/10.15826/izv2.2021.23.3.062>

*Submitted: 17.02.2021**Accepted: 28.07.2021*

В конце XIX — первой половине XX в. понятия «историк искусства» и «эксперт в области искусства» были синонимами. Историк искусства, специализируясь на определенной эпохе, направлении, творчестве художника был знатоком в своей достаточно узкой области и мог выступать в качестве эксперта при оценке произведений искусства и атрибуции. Опираясь на опыт, знания, художественный вкус и «глаз», искусствовед мог установить время создания,

авторство, подлинность произведения, что в совокупности определяло и ценность последнего. Взгляд специалиста был важен при решении спорных вопросов. Отечественные историки искусства первой половины XX в. И. Э. Грабарь, Б. Р. Виппер, В. Н. Лазарев, М. А. Алпатов, А. А. Федоров-Давыдов были одновременно и авторитетными экспертами в своей области. Для них основными критериями объективности были не столько технические средства, сколько огромный опыт, доскональное знание материала и профессиональная интуиция. Так, Игорь Грабарь, рассказывая об организации Исторической выставки портретов 1905 г. в Таврическом дворце, восхищался знаниями Сергея Дягилева в истории живописи, его исключительной зрительной памятью и проницательностью:

Бывало, никто не может расшифровать загадочного «неизвестного» из числа свезенных из забытых усадеб всей России: неизвестно, кто писал, неизвестно, кто изображен. Дягилев являлся на полчаса, оторвавшись от другого срочного дела, и с очаровательной улыбкой ласково говорил: — «Чудаки, ну как не видите: конечно, Людерс, конечно, князь Александр Михайлович Голицын в юности». Он умел в портрете мальчика аннинской эпохи узнавать будущего сенатора павловских времен... [Сергей Дягилев и русское искусство, с. 288].

Отзыв Грабаря подтверждает статус Дягилева как эксперта в области русской живописи.

С конца 1950-х гг., с вхождением в гуманитарные науки естественнонаучных методов, важной частью изучения художественного произведения становится технико-технологическое исследование. Появляются искусствоведы-эксперты, специализирующиеся в определенной области технологической экспертизы и владеющие методикой ее проведения. Первоначально технологическое исследование было необходимо для подготовки реставрационных работ. Именно поэтому у истоков экспертизы стояли реставрационные центры — ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, ГОСНИИР и крупные художественные музеи Москвы и Ленинграда.

В настоящее время данные технологической экспертизы имеют большое значение как для последующих реставрационных работ, так и для определения времени создания произведений, отнесения их к той или иной национальной школе, решения вопросов об авторстве. Опытные эксперты-технологи специализируются на разных видах исследований: одни занимаются определением связующих в составе красочных паст, другие осуществляют рентгенографирование, третьи проводят микрохимические анализы, определяя состав пигментов в красочных смесях. Совершенствование методов технологической экспертизы и выявление новых данных приводит к тому, что к уже принятым и сложившимся взглядам и оценкам в истории искусства добавляются новые факты и выдвигаются новые гипотезы творческой биографии и деятельности художника.

Существует разница в подходах к художественному произведению историка искусства и эксперта. Историк искусства, проводя исследование, опирается

на доступную ему базу источников, на труды авторитетных предшественников, пытаясь оценить конкретное произведение, исходя из сформировавшихся представлений о конкретной эпохе. Он тщательно изучает историографию, посвященную данной теме, работает с архивами и художественными коллекциями, собирает и уточняет факты из жизни художника, историю создания и бытования произведения. Отсюда, его выводы и научные открытия чаще всего достаточно гармонично входят в устоявшуюся систему отечественного искусствознания.

Эксперт-технолог, несомненно, должен обладать широким кругозором и значительным объемом знаний в области истории искусств. Тем не менее, по возможности, он должен дистанцироваться от сложившихся мнений и установок, больше доверяя оптическим приборам (микроскопу, рентгену, спектро스코пу), чем признанным авторитетам. Подвергая сомнению устоявшиеся мнения и оценки, эксперт стремится к независимым и объективным результатам различных видов технологических исследований.

Однако наиболее продуктивным является взаимодействие историка искусства и эксперта, основанное на комплексном изучении художественного произведения с применением разных методов искусствоведческого и технологического анализа. Искусствовед обобщает сумму полученных в результате комплексного исследования сведений, чтобы больше узнать о первоначальных замыслах, этапах работы над произведением, особенностях техники и технологии художника и определить параметры для атрибуции работ. Так, например, важным событием в отечественном искусствознании стала проведенная в 1998 г. сотрудниками Третьяковской галереи экспертиза портрета императора Николая II из частного собрания с предположительным авторством И. Е. Репина. Портрет имел авторскую подпись, был датирован художником 1895 г., но не был известен специалистам и вызвал много вопросов об истории создания, бытовании и подлинности. Комплексное исследование портрета, включившее стилистический анализ и технологические исследования (сравнительный анализ рентгенограмм и химический анализ грунта), убедительно подтвердило авторство И. Е. Репина [см.: Чурак, Gladkova, с. 104]. Благодаря совместной работе искусствоведов и экспертов портрет был введен в репинское наследие и в научный оборот.

Порой результаты технологической экспертизы оказывались неожиданными, что приводило к пересмотру и переоценке устоявшихся мнений. И далеко не во всех случаях выводы экспертов радовали историков искусства. Дело здесь не только в ограниченных возможностях знаточества, искусствоведы уже приняли этот факт как должное. Сенсационные открытия технологической экспертизы подчас разрушали сложившуюся систему, десятилетиями работавший механизм восприятия художественной жизни и творчества мастеров. То, что казалось незыблемым, ясным и логичным, оказывалось неверным и надуманным. Наиболее сложными являются те случаи, когда в результате технологических исследований эксперты объявляют, что основополагающие произведения признанного мастера были созданы другими художниками. Одним из таких случаев является новая атрибуция парадных портретов выдающегося портретиста

XVIII в. Федора Степановича Рокотова (1735/36–1808), предложенная специалистами Третьяковской галереи — экспертом-технологом И. Е. Ломизе и искусствоведом Н. Г. Пресновой в 2016 г.

Наследие мастера привлекает пристальное внимание исследователей уже более столетия: от историков искусства и художественных критиков Серебряного века до искусствоведов и экспертов наших дней. Несколько десятилетий искусствоведы по крупицам собирали факты, связанные с именем художника, пристально изучали произведения, находящиеся в государственных и частных собраниях. Исследователи творчества Рокотова — И. Э. Грабарь, А. В. Лебедев, Н. П. Лапшина — много сделали для атрибуции его произведений. В основе этих изысканий лежал стилистический анализ.

Первая монографическая выставка Рокотова, устроенная по инициативе И. Э. Грабаря в Москве (1923) [см.: Федор Степанович Рокотов] и в Ленинграде (1925), положила начало систематизации наследия портретиста. Вторая монографическая выставка «Федор Степанович Рокотов и художники его круга», организованная совместно Третьяковской галереей и Русским музеем в 1958 г., дала возможность сопоставить портреты кисти Рокотова с произведениями его учеников и последователей [см.: Федор Степанович Рокотов и художники его круга].

В монографии Н. П. Лапшиной [1959] о Рокотове впервые было собрано и систематизировано наследие художника, уточнены некоторые факты биографии, атрибутированы произведения, определено значение мастера в истории русского искусства XVIII в. Важной частью книги стал каталог работ художника из 240 произведений, подготовленный на основе научных изысканий автора. Кроме репродукций с живописных полотен в него были включены гравюры Д. Г. Герасимова, А. П. Грачова, А. А. Колпашникова и других с портретов кисти Рокотова, чье местонахождение ныне неизвестно [см.: Лапшина].

В 1960-е гг. наряду с историко-архивными и стилистическими исследованиями проводится технико-технологическая экспертиза работ художника. В 1962 г. были опубликованы данные рентгенографических исследований «Портрета неизвестного в треуголке» кисти Ф. С. Рокотова из собрания ГТГ, проведенных для более детального изучения портрета. Неожиданным результатом явилось то, что портрет написан поверх изображения молодой женщины, причем лицо осталось без изменений [см.: Сахарова, с. 8].

В последующем в 1970–1990-е гг. технологические исследования произведений Рокотова предоставили новые данные, которые могли помочь при определении авторства. В. А. Ивановым (ВЦНИЛКР) и Л. И. Башмаковой (ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря) на основе рентгенографических исследований рокотовских произведений 1750–1790-х гг. были обобщены сведения о технике живописи портретиста, которая эволюционировала «без резких отклонений от принятой им системы» [см.: Иванов, Башмакова, с. 60]. В дальнейшем экспертом ГИМ Е. Ю. Ивановой были опубликованы результаты физико-оптических и химических исследований (проведенных группой специалистов), которые

помогли выявить особенности живописной техники художника, выделенные «как решающие в системе доказательств подлинности живописи» [Иванова, с. 80]. Технологическое исследование с применением современных методов (ИК-спектроскопия, электронная микроскопия) дало возможность экспертам Е. М. Саватеевой, М. К. Никитину (ГРМ) и А. А. Сушкову (ГЭ) уточнить состав наполнителей и связующего грунтов, которыми пользовался Рокотов [см.: Саватеева, Никитин, Сушков, с. 55]. Комплексное исследование 20 произведений художника из собрания ГРМ, проведенное под руководством С. В. Римской-Корсаковой, позволило выявить ход работы Рокотова над портретами, особенности его манеры, своеобразие творческого метода мастера [Римская-Корсакова, с. 244].

Сейчас с именем Ф. С. Рокотова связывают более 200 произведений, которые хранятся в музеях Москвы, Санкт-Петербурга, а также в региональных и частных собраниях. И. Г. Романычева и С. В. Римская-Корсакова, авторы монографии о Рокотове, изданной в 2008 г. [см.: Романычева, Римская-Корсакова], представили новый список произведений на основе анализа ранее опубликованных научных трудов и технологических исследований, а также вновь найденных произведений, материалов и архивных документов. Всего в каталоге 227 наименований, из них 152 подлинных произведения Рокотова и только 7 подписанных портретов. Этот результат исследования вызвал обсуждение в среде специалистов. Искусствовед Л. А. Маркина отметила, что кроме подписи необходимы и другие подтверждения авторства художника [Маркина, 2016а, с. 46].

Романычева и Римская-Корсакова разделили наследие художника на 6 условных групп: бесспорные произведения; произведения, приписываемые Рокотову; произведения, ранее считавшиеся работами портретиста; копии неизвестных художников с произведений Рокотова; произведения учеников — И. Локтева и А. Зяблова; произведения неизвестных художников круга Рокотова [см.: Романычева, Римская-Корсакова]. Однако предложенная классификация требует уточнений в связи с новыми атрибуциями, сделанными уже после выхода книги.

В настоящее время внимание специалистов к проблемам изучения творчества Рокотова усилилось благодаря монографическим выставкам последних лет, а также научным конференциям, исследовательским семинарам. Новые публикации о художнике не только существенно дополняют ранее изучаемые аспекты, но и открывают новые. На основе комплексных исследований в научный оборот введены новые атрибуции, которые позволяют по-новому воспринять наследие Рокотова.

На третьей по счету выставке Рокотова 2016 г. в ГТГ экспонировались полотна художника из столичных музеев, а также несколько портретов из региональных и зарубежных собраний. В отличие от предыдущих, выставка 2016 г. была призвана отразить именно искусствоведческую проблематику изучения творчества живописца. С новыми атрибуциями на ней были представлены два парадных портрета Екатерины II (1763) из ГТГ и ГМЗ «Павловск». Оба портрета имеют общее композиционное решение, схожий формат (размеры портрета

из ГТГ: 155,5 × 139; размеры портрета из ГМЗ «Павловск»: 154,3 × 141,5). Однако в них есть различие в цвете и деталях: в портрете из Третьяковской галереи (ил. 1) на императрице светло-сиреневое платье с серебряным узором, а в «павловском» варианте — платье сине-зеленого цвета (ил. 2). Эти полотна стали объектом углубленного комплексного исследования, результаты которого, если принять во внимание высокую степень изученности творчества мастера, можно назвать не просто неожиданными, а, пожалуй, сенсационными. Гипотеза, выдвинутая искусствоведами, заключается в том, что, хотя данные портреты и имеют авторскую подпись Рокотова (подлинность которой подтвердилась), тем не менее, сами произведения не принадлежат кисти самого мастера, а должны считаться вышедшими из его мастерской.

Портрет императрицы Екатерины II был написан в связи с ее коронацией в Москве 1762 г. Он интересен тем, что при сохранении основных черт парадного портрета Рокотов создает новую иконографию просвещенного монарха, что было отмечено искусствоведами. Л. А. Маркина полагает, что художник «сумел уйти от избитых приемов “представительских” портретов предшествующего времени» [Маркина, 2016б, с. 10]. Иностранные и русские портретисты первой половины XVIII столетия следовали принятому канону — изображение стоящей фигуры в рост в торжественной позе, в парадном одеянии, с атрибутами власти, в торжественной обстановке. Так представлены императрица Анна Иоанновна на портрете кисти Луи Каравакка (1730, ГТГ), Елизавета Петровна — И. Я. Вишнякова (1743, ГТГ), Петр III — А. П. Антропова (1762, ГРМ, вариант в ГТГ). Рокотов изображает императрицу свободно сидящей на троне, соединяя профиль с положением фигуры с поворотом в три четверти. В самой позе передана естественность и непринужденность, контрастирующая с манекенной пластикой в портрете Петра III кисти Антропова. Портретное изображение Екатерины, данное в поколенном срезе, как бы «кадрируется», приближается к зрителю, что придает образу ощущение камерности. Выбранный художником ракурс помог точнее передать как внешнее сходство, так и внутреннее — индивидуальные черты, ум, уверенность, властный характер. В парадный образ императрицы Рокотов вносит новую интонацию, представляя Екатерину просвещенной и справедливой правительницей.

Портрет Екатерины был принят, стал официальным статусным изображением государыни и неоднократно копировался как самим Рокотовым, так и другими мастерами. Согласно ордеру от 23 июля 1763 г., президент Академии художеств И. И. Бецкой обратился с поручением к директору Академии А. Ф. Кокоринову: «Портрет Ея Императорского Величества, писанный в Москве адъютантом Рокотовым, изволите приказывать скопировать в такой же величине с крайним поспешанием» [цит. по: Романычева, Римская-Корсакова, с. 103]. Необходимость написать портрет в кратчайшие сроки, возможно, и определила коллективный характер работы. Немецкий ученый, академик петербургской Академии наук, историк и знаток искусства Якоб Штелин писал, что Рокотов в 1764 г. «имел у себя на квартире около 50 портретов, написанных с хорошим сходством. В них



Ил. 1. Рокотов Ф. С. и мастерская. Портрет Екатерины II. 1763. Холст, масло. 155,5 × 139. Государственная Третьяковская галерея. Репродукция из книги: [Федор Рокотов, с. 46]
Fig. 1. Rokotov and workshop. Portrait of Catherine the Great. 1763. Oil on canvas. 155,5 × 139. State Tretyakov Gallery. Reproduction from: [Fyodor Rokotov, p. 46]



Ил. 2. Рокотов Ф. С. и мастерская. Портрет Екатерины II. 1763. Холст, масло. 154,3 × 141,5. Государственный музей-заповедник «Павловск». Репродукция из книги: [Федор Рокотов, с. 47]

Fig. 2. Rokotov and workshop. Portrait of Catherine the Great. 1763. Oil on canvas. 154,3 × 141,5. Pavlovsk State Museum. Reproduction from: [Fyodor Rokotov, p. 47]

ничего не было закончено, кроме голов. Доработка прочего составляла его занятие» [Записки Якоба Штелина..., с. 67]. Описанный Штелиным характер и этапы работы мастера дают основание для предположения, что Рокотов имел учеников, которые дописывали фон, костюм, детали.

Из найденной в московском архиве переписки Рокотова с Коллегией иностранных дел стало известно, что в мае 1766 г. художник был «подряжен от оной написать *несколько поколенных портретов* (курсив мой. — М. С.) Ея Величества ныне благополучно владеющей государыни Императрицы ценою по сту по осмидесяти рублей каждой» [цит. по: Алексеева, с. 276]. Согласно переписке Рокотова с Коллегией, портреты для российских посольств за границей были исполнены в шести экземплярах к сентябрю 1767 г., а окончательный расчет за картины — в 1775 г. [см.: Там же, с. 277]. Для написания портретов художник мог воспользоваться помощью мастерской. Из архивных документов известно, что один портрет был отправлен «князю Дмитрию Михайловичу Голицыну в Вену», другой — «Дмитрию Алексеевичу Голицыну в Париж», третий — «Барону Штакельбергу в Мадрид», четвертый — «резиденту Ребиндеру в Данциг», пятый — «его Сиятельству графу Никите Ивановичу Панину» [цит. по: Там же, с. 276]. Изучение истории бытования этих полотен помогло бы узнать их судьбу, ведь, возможно, среди них был и собственноручный портрет Рокотова.

Исследуемые нами парадные портреты Екатерины II включались в музейные каталоги, освещались в статьях и монографиях, и при этом авторство Рокотова никем ранее не оспаривалось. Портрет из Павловска до Великой Отечественной войны находился в Гатчинском дворце, первым владельцем которого был фаворит императрицы Г. Г. Орлов. Впервые полотно экспонировалось на Исторической выставке портретов известных лиц XVI–XVIII вв., устроенной историком искусства П. Н. Петровым в Петербурге в 1870 г. Также портрет участвовал на выставках, организованных в начале XX в. — «Выставке русской портретной живописи за 150 лет» 1902 г. и грандиозной «Историко-художественной выставке русских портретов», устроенной в Таврическом дворце в 1905 г.

Публикации начала XX века свидетельствуют об интересе к портрету. Историк искусства, «завзятый пассеист» Александр Бенуа, с чьим именем во многом связана новая оценка русского портрета XVIII в., посвятил портрету Екатерины небольшую статью, опубликованную в журнале «Художественные сокровища России» в первом номере за 1902 г. В подзаголовке к статье было указано местонахождение портрета — Китайская галерея в Гатчинском дворце. В начале статьи Бенуа заявляет, что «портрет Екатерины совершенно неизвестен публике, вероятно, вследствие того, что не был никогда гравирован», однако «общий парадный стиль этой картины, а также внимательно и тонко написанное лицо Екатерины отводят этому произведению Рокотова видное место в истории русской живописи XVIII в.» [Бенуа, с. 6]. Выделяя художественные особенности полотна, Бенуа отмечает, что гатчинский портрет Екатерины — один из самых любопытных. «Он несколько похож на ее профильный портрет Ротари и, вероятно, писан, что касается самого лица государыни, отчасти при помощи этого портрета.

Все остальное Рокотов прикомпоновал от себя, вследствие чего и получились некоторые недочеты в рисунке. Особенно бросается в глаза неловкое положение торса и колен императрицы и непропорциональность правой руки» [Бенуа, с. 5]. По мнению историка искусства, колорит «должен быть назван интересным, нежели прекрасным. Сочетание зеленого платья государыни с золотом стоящей подле нее тумбы и с малиновым бархатом тронного кресла очень оригинально, но не может быть названо удачным» [Там же].

Иначе охарактеризовал портрет Екатерины II из Гатчинского дворца критик, историк искусства, барон Николай Врангель. В своей статье о Рокотове, опубликованной в журнале «Старые годы», он «выступил первым биографом художника, воссоздал образ живописца, дал оригинальную интерпретацию творчества художника» [Стихина, с. 269]. Врангель сравнивает колорит портрета с «варварской» симфонией красок: «Вся прелесть нарядной картины в ярком сопоставлении зеленого и малинового цветов материй с белым тоном тела» [Врангель, с. 9].

Во время Великой Отечественной войны портрет был эвакуирован из Гатчинского дворца вместе с другими художественными ценностями, а в 1956 г. передан в Павловский дворец-музей, где и хранится в настоящее время. В 1958 г. полотно экспонировалось на второй монографической выставке Рокотова в Москве. В каталоге выставки дается подробное описание портрета и приводится следующая информация: «162 × 143. (Холст дублирован). Слева внизу дата и подпись: 1763. ф. рокотовъ» [Федор Степанович Рокотов и художники его круга, с. 42].

Второй портрет Екатерины II в сиреневом платье был передан в Третьяковскую галерею в 1920 г. из Национального музейного фонда, куда он поступил из Владимирского исторического музея. В музей он попал из собрания графини Е. А. Воронцовой-Дашковой в имении Андреевское Владимирской губернии. Первым владельцем имения был государственный деятель, дипломат, канцлер Российской империи Михаил Илларионович Воронцов. После его смерти, в 1767 г., имение перешло по наследству его брату Роману Илларионовичу Воронцову, отцу сподвижницы императрицы — Екатерины Романовны Воронцовой-Дашковой, по поручению которой мог быть создан портрет. Однако исследователям еще предстоит выяснить историю его создания, имена заказчиков и первых владельцев.

Полотно экспонировалось на первой монографической выставке Рокотова в Москве в 1923 г. В каталоге выставки указаны размеры портрета 155,5 × 139 и отмечено, что на портрете слева внизу на фоне есть подпись: «1763 писалъ: ф: рокотовъ:». Также Грабарь тонко подметил, что живопись портрета отличается «не только от Гатчинского, но и вообще от обычного типа портретов XVIII в. своим необычайным, светлым, очень холодным тоном, производящим, на первый взгляд, впечатление как бы клеевых красок» [Федор Степанович Рокотов, с. 21].

Впервые оба портрета экспонировались вместе на выставке 1958 г. Однако организаторы выставки вслед за Грабарем за оригинал считали гатчинский

портрет в зеленом платье, а портрет из Третьяковской галереи — вариантом-повторением, что указано в каталоге к выставке. Н. П. Лапшина в монографии о Рокотове выдвинула другую версию, уточнив, что в 1940 г. в Третьяковскую галерею из собрания Минервина поступил профильный погрудный портрет Екатерины (ил. 3). Искусствовед предположила, что он был написан Рокотовым с натуры и послужил этюдом к большому поколенному портрету в сиреновом платье. Следовательно, «гатчинский» (ныне «павловский») портрет был повторением-вариантом [см.: Лапшина, с. 27].



Ил. 3. Рокотов Ф. С. Портрет Екатерины II. 1763. Холст, масло. 59,5 × 46,9. Государственная Третьяковская галерея. Репродукция из книги: [Федор Рокотов, с. 45]

Fig. 3. Rokotov F. Portrait of Catherine the Great. 1763. Oil on canvas. 59,5 × 46,9. State Tretyakov Gallery. Reproduction from: [Fyodor Rokotov, p. 45]

При подготовке выставки 2016 г. у кураторов появилась возможность сопоставить все три портрета Екатерины II — парадные портреты из Третьяковской галереи, Павловска и профильный этюд. Таким образом, возникла основа для углубленного сравнительного анализа. Эксперт-технолог Третьяковской галереи Иоланта Ломизе и куратор выставки искусствовед Наталья Преснова опубликовали результаты исследования в совместной статье, которую остроумно и полемически озаглавили: «“Писалъ: Ф: Рокотовъ...”? Нет».

Исследование началось со сравнительного анализа автографов Рокотова на этих портретах. Для этого были привлечены выявленные ранее устойчивые признаки почерка художника. В результате подлинность всех трех подписей была подтверждена [см.: Ломизе, Преснова, с. 96]. Затем искусствоведами в ходе сравнения техники письма между этюдом и большими портретами была выявлена существенная разница в авторских приемах, а именно в моделировке объема шеи, открытой части груди и плеча, в изображении короны. Особенное внимание исследователей привлекло то, что этюд отличается тщательностью исполнения, более высоким уровнем мастерства, характерным для Рокотова. Эта обнаруженная разница позволила сделать предположение, что в создании портретов могли принимать участие художники из мастерской Рокотова.

Для уточнения этой гипотезы потребовалось технико-технологическое исследование портретов и этюда. Оба портрета Екатерины и этюд были рентгенографированы, исследованы с помощью микроскопа и специальных видов фотосъемки [см.: Там же, с. 101]. При сравнении рентгенограмм было выявлено, что они «существенно отличаются друг от друга и распределением светлых и темных участков на изображении, и плотностью световых пятен, и типом мазка, и даже тем, как лицо отделено от фона» [Там же, с. 98]. Таким образом, разница технических приемов, выявленная визуально, была подтверждена в результате технологического исследования. Вывод, сделанный исследователями, таков: «поколенные портреты из Павловского дворца и Третьяковской галереи написаны разными художниками, но подписаны Рокотовым» [Там же, с. 100]. При этом подпись живописца на парадном портрете выполняет функцию своеобразного знака качества копии и также является признаком связи копиистов с мастерской художника.

В самом факте опровержения ранее принятых атрибуций, разумеется, нет ничего нового. На выставке 2016 г. специальный раздел знакомил с пятью полотнами из собрания Третьяковской галереи, которые в результате многолетних исследований были отведены от имени Рокотова: портрет А. И. Куракиной (вариант хранится в Екатеринбургском музее изобразительных искусств, ЕМИИ), портрет графини В. Н. Головиной, неизвестной в темно-красном платье, неизвестного в губернском мундире и неизвестного генерала. Справедливо замечание, что в случае Рокотова «отведение его авторства от одних работ вполне уравнивается как оставшимися атрибуционными вопросами, так и появлением новых холстов — претендентов на кисть Рокотова» [Карев, с. 11].

Однако, что касается парадных портретов 1763 г., дело обстоит гораздо сложнее и гораздо интереснее для искусствоведа. Представляя данные объективного естественнонаучного анализа, выдвигая свою гипотезу, И. Е. Ломизе и Н. Г. Преснова подвергают сомнению предположение, что эти подписанные и датированные портреты исполнены *целиком* рукой Рокотова. При этом они указывают на такой технологический признак мастерской Рокотова, как «присутствие кисти мастера лишь в завершающем слое портрета, написанного другим художником» [Ломизе, Преснова, с. 101]. И эта двойственность утверждения специалистов сразу переносит фокус проблемы из области экспертизы и знаточества в область исключительно искусствоведческого изучения. В данном случае вопрос не в том, подлинник перед нами или нет, — это подлинное произведение мастерской Рокотова, что и подтверждает экспертиза. Проблема, очевидно, в ином: сколько «рокотовского» в том, что написано в условиях профессионального цеха и заверено подписью мастера, в какой степени в исследуемых портретах отражена авторская манера исполнителя копии. Ведь, на самом деле, что непривычного в том, что произведения мастерской выполняются не рукой мастера? Практика создания парадных портретов и их повторений мастерской в короткий срок была традиционной в искусстве Нового времени. Никого из искусствоведов не удивляет та степень специализации, которая существовала, например, в мастерской Рубенса. А. Якимович с большим вкусом описывает заключение контрактов с заказчиками, когда точно прописывалось, какой из «ассистентов» Рубенса и что именно напишет в заказанном полотне [см.: Якимович, с. 161]. При этом искусствоведу явно импонирует такого рода «проектная культура», для него она компонент творческого метода искусства Нового времени.

Пусть мастер не выполнял работу от начала до конца. Промежуточные стадии создания портретов (первоначальный рисунок, имприматура, подмалевок) могли быть исполнены не лично Рокотовым, но, несомненно, что именно он определял степень законченности. Можно предположить, что мастер, дождавшись, когда помощники проработают все стадии картины, высушив финишные прописки и выполнив межслойную подготовку, завершил ее в нужном направлении и на правах главы мастерской поставил авторскую подпись, подтвердив тем самым художественное качество полотна. Допуская такой вариант, можно считать подобный творческий процесс скорее авторским приемом Рокотова, нежели работой коллективного автора. Такой прием позволяет самому мастеру не только сэкономить время на подготовительных стадиях, но и получить крайне ценную для художника возможность — «свежий взгляд» на работу.

Полемичность, выраженная в названии статьи И. Е. Ломизе и Н. Г. Пресновой, вызвана противоречием между таким прагматичным подходом и тем представлением, которое неотъемлемо от имени Рокотова и рокотовской образности с ее недосказанностью — «полуулыбка, полуплач», с принципом неопределенности, взглядом «сквозь тусклое стекло», если применить выразительную метафору историка и теоретика искусства и культуры М. Ямпольского. Если

так интерпретировать полемику авторов обсуждаемой статьи, то его суть можно определить как диалог «эксперт — искусствовед».

Результаты экспертизы парадных портретов 1763 г. разрушают сложившееся представление о творческом пути мастера, в котором портрет Екатерины II занимает одно из самых значительных мест. Этот портрет для многих искусствоведов является важной вехой в развитии отечественного парадного портрета. В нем проявляются черты нового живописного языка: вместо регламентированной фигуры самовластного монарха появляется романтично-возвышенный образ просвещенной правительницы. Овладев сложной системой построения парадного изображения с присущими ему качествами картинности, Рокотов создает в русской живописи традицию парадного портрета [см.: Лапшина, с. 29]. Позднее по подобному пути пойдут Д. Г. Левицкий и В. Л. Боровиковский.

Репутации Рокотова как новатора парадного портрета был нанесен серьезный ущерб, и многие исследователи оказались психологически не готовы к восприятию подобного. Не возражая экспертам по существу, они порой игнорируют выводы технико-технологической экспертизы, продолжая относить портрет Екатерины II к группе бесспорных произведений кисти мастера. Другие историки искусства, безоговорочно приняв результаты технологических исследований, исключают «скандальное» произведение из творческой биографии Рокотова, признавая тем самым, что значение художника в отечественном изобразительном искусстве было завышено.

Оба этих подхода оказываются непродуктивными. В сложившейся ситуации искусствоведам необходимо принять новую информацию и продолжить исследование творчества художника, сделав акцент на обозначенных экспертами проблемах: мастер и мастерская, оригинал и копия, художник и заказчик.

Композиции сохранившихся коронационных портретов практически идентичны, но созданы разными художниками, связанными с мастерской Рокотова. Это позволяет со значительной долей вероятности предположить, что существовал некий образец, с которого писались оба портрета из ГТГ и Павловска. И, скорее всего, этим образцом был не погрудный этюд кисти Рокотова, который мог использоваться для написания головы и контроля физиономического сходства, а другой — в размер сохранившихся картин. Возможно, для выполнения копий был изготовлен картон¹, которым и воспользовались мастера. Возникает вопрос, почему портреты отличаются колористически? То, что обе работы подписаны одним годом, не означает, что они выполнены именно в 1763 г., так как эта дата имела скорее политическое значение. Если собственноручный портрет Рокотова был передан заказчику, тогда образцом для остальных, созданных позднее (напомним, что портреты для Коллегии иностранных дел были выполнены в период с мая 1766 г. по сентябрь 1767 г.), послужил именно картон.

¹ Картон (фр. *carton*) — вспомогательный рисунок, точно воспроизводящий задуманную композицию, выполненный в размере будущего произведения.

Другая проблема в изучении парадных портретов связана с историей их заказа. Современные исследователи обратили внимание на несоответствие деталей на рокотовском портрете Екатерины II историческим реалиям. Платье, в котором Екатерина венчалась на царство, было сшито из серебряной парчи и украшено золотыми двуглавыми орлами в технике шитья на аппликации (ныне оно хранится в Оружейной палате). Платье (фасон) и коронационные регалии — держава и скипетр — были «заимствованы» Рокотовым с портрета Елизаветы Петровны кисти Луи Токе (1758, ГЭ). Данное наблюдение дало основание выдвинуть версию о заказчиках портрета. «Использование в портрете коронационных регалий, не имеющих отношения к коронации Екатерины II, позволяет сделать вывод, что он был исполнен не по заказу императорского двора» [Гармаш, с. 18]. С другой стороны, это противоречит традиции XVIII в., согласно которой исполнение портретов монарших лиц требовало высочайшего одобрения.

Екатерину и членов императорской семьи Рокотов писал несколько раз. Как отмечают исследователи, «причина монаршей благосклонности крылась не только в профессиональных достоинствах живописца, но и в его близости к Орловым, о чем свидетельствуют портреты двух старших братьев — Ивана Григорьевича (ГТГ, ГРМ) и Григория Григорьевича (ГТГ)» [Руднева, с. 4]. И портрет Екатерины также мог быть заказан мастеру Г. Г. Орловым. О портрете императрицы оставил свой отзыв Якоб Штелин. «Достоинством этого портрета ученый считал “много хорошего вкуса”, т. е. высокое качество изображения и сходство с моделью» [Ершова, с. 117]. Также он сообщил, что «эту столь похожую и сильно написанную картину я видел при дворе в спальне его превосходительства г-на камергера графа Орлова» [Записки Якоба Штелина..., с. 67]. Это обстоятельство позволило предположить, что, возможно, этот портрет (или его копию?) позднее перевезли в резиденцию Орлова в Гатчине.

Благодаря открытию экспертов перед искусствоведами появляются новые перспективы и задачи в исследовании творчества Рокотова, обусловленные спецификой художественной жизни второй половины XVIII в.: дальнейшее изучение проблем «мастер и мастерская», «оригинал и копия», «художник и заказчик»; уточнение критериев для классификации наследия художника; создание каталога-резюме. Современный искусствовед должен принимать вызовы — новые факты и обстоятельства, и вдумчиво анализировать их, понимая, что только таким образом можно приблизиться к раскрытию характера творчества конкретного мастера.

О Рокотове до нас дошло не так много достоверных сведений. Но личность художника и его полотна до сих пор притягивают к себе внимание специалиста и современного зрителя. Искусствовед Людмила Руднева, куратор выставки «Ф. С. Рокотов. Собрание Исторического музея», проходившей с 29 июля по 29 сентября 2020 г. в ГИМ, считает, что «в настоящее время, благодаря усилиям многих искусствоведов, экспертов-технологов и реставраторов, начался новый этап исследования творчества выдающегося портретиста — выяснение

подлинного объема его сохранившегося наследия и разработка проблем, связанных с коренной практикой XVIII в. — «мастер и мастерская»» [Руднева, с. 4].

Живописное наследие Рокотова требует не только важных уточнений и дополнений, но и дальнейших комплексных исследований для объективизации знаний об истории русского изобразительного искусства последней трети XVIII в. Каждый новый факт о работах мастера становится не только событием, но и вызовом искусствоведческому сообществу, ибо требует объединить все наработки отечественного классического искусствознания и новейших технологий в области экспертизы живописи, а главное — продуктивного и взвешенного диалога историка искусства и эксперта.

Сокращения

ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря	Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И. Э. Грабаря
ВЦИЛКР	Всероссийская центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей
ГИМ	Государственный Исторический музей
ГМЗ «Павловск»	Государственный музей-заповедник «Павловск»
ГОСНИИР	Государственный научно-исследовательский институт реставрации
ГРМ	Государственный Русский музей
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
ГЭ	Государственный Эрмитаж
ЕМИИ	Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Источники

Бенуа А. Портрет императрицы Екатерины писанный Ф. С. Рокотовым. Китайская галерея в И. Гатчинском дворце // Художественные сокровища России. 1902. № 1. С. 5–7.

Врангель Н. Н. Федор Степанович Рокотов // Старые годы. 1910. № 4. С. 3–16.

Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т. 1. / сост., пер. с нем. К. В. Малинковского. М. : Искусство, 1990.

Федор Рокотов (1735/36–1808) : [каталог выставки, 19 февраля — 24 апреля 2016 г., Москва] / Государственная Третьяковская галерея. М., 2016.

Федор Степанович Рокотов. Выставка портретов : каталог выставки / сост. и авт. вступ. ст. И. Грабарь. М. ; Пг. : Гос. изд-во, 1923.

Федор Степанович Рокотов и художники его круга. К столетию со дня смерти : каталог выставки / вступ. ст. А. Савинова. М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1960.

Исследования

Алексеева Т. В. Новое о Рокотове // Русское искусство XVIII века : материалы и исследования / под ред. Т. В. Алексеевой. М. : Искусство, 1968. С. 275–287.

Гармаш Т. «Кабинет Ивана Ивановича Шувалова». Частное собрание XVIII века // Антикварный мир. 2013. № 6. С. 4–20.

Ершова М. И. Федор Рокотов в кругу современников // Известия Уральского государственного университета. 2008. № 55. Серия 2: Гуманитарные науки. Вып. 15. С. 107–119.

Иванов В. А., Башмакова Л. И. Рентгенографическое исследование портретов Ф. С. Рокотова // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. М. : ГосНИИР, 1979. С. 56–66.

Иванова Е. Ю. Техника живописи Ф. С. Рокотова по данным технологической экспертизы «Портрета Екатерины II» и «Портрета В. А. Нарышкиной» из собрания ГИМ // Экспертиза произведений изобразительного искусства : материалы I науч. конф. (31 мая — 2 июня 1995 г., Москва) / под ред. Л. В. Банниковой, Л. И. Гладковой. М. : Объединение «Магнум Арс», 1996. С. 79–88.

Карев А. А. Некоторые особенности живописи Ф. С. Рокотова (заметки на выставке 2016 года в Третьяковской галерее) // Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы изучения творчества. От Павла Третьякова до Леонида Талочкина: коллекционеры-дарители XX века : материалы научных конференций. М. : Государственная Третьяковская галерея, 2017. С. 11–24.

Лапина Н. П. Федор Степанович Рокотов. М. : Искусство, 1959.

Ломизе И., Преснова Н. «Писаль: Ф: Рокотовъ...»? Нет // Русское искусство. 2016. № 3. С. 96–101.

Маркина Л. А. Фантом Федора Рокотова // Русское искусство. 2016а. № 1. С. 44–51.

Маркина Л. А. Федор Рокотов. М. : Государственная Третьяковская галерея, 2016б.

Римская-Корсакова С. В. Технологическое исследование произведений Ф. С. Рокотова из собрания ГРМ // Романычева И. Г., Римская-Корсакова С. В. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб. : Эго, 2008. С. 244–272.

Романычева И. Г., Римская-Корсакова С. В. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб. : Эго, 2008.

Руднева Л. Ю. Коллекция портретов Ф. С. Рокотова в собрании Государственного исторического музея : каталог произведений // Ф. С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация. М. : Государственный исторический музей, 2020. С. 4–77.

Саватеева Е. М., Никитин М. К., Сушков А. А. Исследование грунтов произведений Ф. Рокотова физико-химическими методами // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства : материалы II науч. конф. (27 мая — 31 мая 1996 г., Москва) / под ред. И. Е. Ломизе, Н. В. Мизернюк. М. : Объединение «Магнум Арс», 1998. С. 54–55.

Сахарова И. М. Н. Е. Струйский и его связи с Ф. С. Рокотовым // Очерки по русскому и советскому искусству / науч. ред. Э. Н. Ацаркина. Л. : Художник РСФСР, 1962. С. 3–15.

Сергей Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью: переписка: современники о Дягилеве : в 2 т. / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М. : Изобразительное искусство, 1982. Т. 2.

Стихина М. И. Николай Врангель — исследователь творчества Ф. С. Рокотова // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. ст. Вып. 3. / под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб. : НП-Принт, 2013. С. 269–273.

Чурак Г. С., Гладкова Л. И. Портрет императора Николая II (1895) работы И. Е. Репина. Опыт комплексной экспертизы // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства : материалы II науч. конф. (27 мая — 31 мая 1996 г., Москва) / под ред. И. Е. Ломизе, Н. В. Мизернюк. М. : Объединение «Магнум Арс», 1998. С. 102–108.

Якимович А. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. СПб. : Азбука-классика, 2004.

References

- Alekseeva, T. V. (1968). Novoe o Rokotove [The New about Rokotov]. In T. Alekseeva (Ed.), *Russkoe iskusstvo XVIII veka: Materialy i issledovaniya* [Russian Art of the 18th Century: Materials and Research] (pp. 275–287). Moscow: Iskusstvo.
- Churak, G. S., & Gladkova, L. I. (1998). Portret imperatora Nikolaia II (1895) raboty I. E. Repina. Opyt kompleksnoj ekspertizy [Portrait of Emperor Nicholas II (1895) by I. E. Repin. Comprehensive Expertise Experience]. In I. E. Lomize, & N. V. Mizernuk (Eds.), *Ekspertiza i atributsiia proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva: materialy II nauchnoj konferentsii (27 maia – 31 maia 1996, Moskva)* [Examination and Attribution of Works of Fine Art: Materials of the II Scholarly Conference (May 27 – May 31, 1996, Moscow)] (pp. 102–108). Moscow: Ob"edinenie Magnum Ars.
- Ershova, M. I. (2008). Fedor Rokotov v krugu sovremennikov [Fyodor Rokotov among his Contemporaries]. *Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*, 15 (55), 107–119.
- Garmash, T. (2013). Kabinet Ivana Ivanovicha Shuvalova. Chastnoe sobranie XVIII veka [The Study of Ivan Ivanovich Shuvalov. Private Collection from the 18th Century]. *Antikvarnyj mir*, 6, 4–20.
- Ivanov, V. A., & Bashmakova, L. I. (1979). Rentgenograficheskoe issledovanie portretov F. S. Rokotova [X-ray Examination of Portraits by F. S. Rokotov]. In *Khudozhestvennoe nasledie: khranenie, issledovanie, restavratsiia* [Artistic Heritage: Storage, Research, Restoration] (pp. 56–66). Moscow: GosNIIR.
- Ivanova, E. Yu. (1996). Tekhnika zhivopisi F. S. Rokotova po dannym tekhnologicheskoy ekspertizy "Portreta Ekateriny II" i "Portreta V. A. Naryshkinoy" iz sobraniya GIM [The Painting Manner of F. S. Rokotov according to the Data Received after a Technological Investigation of the Portrait of Catherine II and the Portrait of N. A. Naryshkina from the Collection of the State Historical Museum]. In L. V. Bannikova, & L. I. Gladkova (Eds.), *Ekspertiza proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva: materialy I nauchnoj konferentsii (31 maia – 2 iyunia 1995, Moskva)* [Examination of Works of Fine Art. Materials of the First Scholarly Conference (May 31 – June 2, 1995, Moscow)] (pp. 79–88). Moscow: Ob"edinenie Magnum Ars.
- Karev, A. A. (2017). Nekotorye osobennosti zhivopisi F. S. Rokotova (zametki na vystavke 2016 goda v Tretyakovskoj galeree) [Some Features of F. S. Rokotov's Painting (Notes at the 2016 Exhibition in the Tretyakov Gallery)]. In *Fedor Stepanovich Rokotov: aktual'nye problemy izucheniia tvorchestva. Ot Pavla Tretyakova do Leonida Talochkina: kollektcionery-dariteli XX veka: materialy nauchnykh konferentsij* [Fyodor Stepanovich Rokotov: Relevant Issues of Studying Creative Work. From Pavel Tretyakov to Leonid Talochkin: Donor Collectors of the 20th Century: Materials of Scholarly Conferences] (pp. 11–24). Moscow: State Tretyakov Gallery.
- Lapshina, N. P. (1959). *Fedor Stepanovich Rokotov* [Fyodor Stepanovich Rokotov]. Moscow: Iskusstvo.
- Lomize, I., & Presnova, N. (2016). "Pisal F. Rokotov..."? Net ["Painted by F. Rokotov..."? No]. *Russkoe iskusstvo*, 3, 96–101.
- Markina, L. A. (2016a). Fantom Fedora Rokotova [The Phantom of Fyodor Rokotov]. *Russkoe iskusstvo*, 1, 44–51.
- Markina, L. A. (2016b). *Fedor Rokotov* [Fyodor Rokotov]. Moscow: State Tretyakov Gallery.
- Rimskaya-Korsakova, S. V. (2008). Tekhnologicheskoe issledovanie proizvedenij F. S. Rokotova iz sobraniia GRM [Technological Research of F. S. Rokotov's Works from the Collection of the State Russian Museum]. In I. G. Romanycheva, & S. V. Rimskaya-Korsakova, *Fedor Stepanovich Rokotov. Zhizn' i tvorchestvo* [Fyodor Stepanovich Rokotov. Life and Creative Work] (pp. 244–272). St Petersburg: Ego.
- Romanycheva, I. G., & Rimskaya-Korsakova, S. V. (2008). *Fedor Stepanovich Rokotov. Zhizn' i tvorchestvo* [Fyodor Stepanovich Rokotov. Life and Creative Work]. St Petersburg: Ego.

Rudneva, L. Yu. (2020). Kolleksiia portretov F. S. Rokotova v sobranii Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeia: katalog proizvedenij [Collection of Portraits of F. S. Rokotov in the Collection of the State Historical Museum. Catalogue of Works]. In *F. S. Rokotov. Sobranie Istoricheskogo muzeia. Issledovaniia i restavratsiia* [F. S. Rokotov. Collection of the Historical Museum. Research and Restoration] (pp. 4–77). Moscow: The State Historical Museum.

Sakharova, I. M. (1962). N. E. Struysky i ego sviazi s F. S. Rokotovym [N. E. Struysky and His Relationship with F. S. Rokotov]. In E. N. Atsarkina (Ed.), *Ocherki po russkomu i sovetskemu iskusstvu* [Essays on Russian and Soviet Art] (pp. 3–15). Leningrad: Khudozhnik RSFSR.

Savateeva, E. M., Nikitin, M. K., & Sushkov, A. A. (1998). Issledovanie gruntov proizvedenij F. Rokotova fiziko-himicheskimi metodami [The Study of the Ground Coat of the Works of F. Rokotov with the Help of Physico-Chemical Methods]. In I. E. Lomize, & N. V. Mizernyuk (Eds.), *Ekspertiza i atributsiia proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva: materialy II nauchnoj konferentsii (27 maia – 31 maia 1996, Moskva)* [Examination and Attribution of Works of Fine Art: Materials of the II Scholarly Conference (May 27 – May 31, 1996, Moscow)] (pp. 54–55). Moscow: Ob"edinenie Magnum Ars.

Silberstein, I. S., & Samkov, V. A. (Comps.). (1982). *Sergej Dyagilev i russkoe iskusstvo: stat'i, otkrytye pis'ma, intervju: perepiska: sovremenniki o Dyagileve* [Sergey Diaghilev and Russian Art: Articles, Open Letters, Interviews: Correspondence: Contemporaries about Diaghilev] (Vol. 2). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.

Stikhina, M. I. (2013). Nikolaj Vrangl – issledovatel' tvorchestva F. S. Rokotova [Nikolay Wrangel – Researcher of F. S. Rokotov's Creative Work]. In S. V. Mal'tseva, & E. Yu. Stanyukovich-Denisova (Eds.), *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Relevant Issues of the Theory and History of Art] (Vol. 3, pp. 269–273). St Petersburg: NP-Print.

Yakimovich, A. (2004). *Novoe vremia. Iskusstvo i kul'tura XVII–XVIII vekov* [New Time. Art and Culture of the 17th–18th Centuries]. St Petersburg: Azbuka-Klassika.

Стихина Мария Игоревна

старший преподаватель кафедры истории
искусств и музееведения
Уральский федеральный университет
620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51
E-mail: m.stikhina@yandex.ru

Stikhina, Maria Igorevna

Senior Lecturer
Department of Art History and Museum
Studies
Ural Federal University
51, Lenin Ave.,
620000 Yekaterinburg, Russia
Email: m.stikhina@yandex.ru
<https://orcid.org/0000-0001-6363-9985>